

Remarques sur les peintures et les dessins de Jacques Hartmann

S'arrêter à un lieu — un lieu d'existence, choisi pour le regard qui se pose sur lui, la qualité de ce regard, la manière aussi dont ce qu'il voit lui est comme imposé, non tributaire de l'imagination ou du souvenir ; simplement là, en sa complexité, qui est grande parce qu'il contient non seulement des objets, mais aussi l'espace, les couleurs dans l'espace, les variations du jour, les reflets, les modifications du point de vue que provoque le moindre déplacement, et les heures, et les saisons, de telle sorte que ne reste fixe, dans son travail, que le regard — et commencer à véritablement le voir.

Pratiquer, par goût, par décision, l'acuité de cet acte par lequel le regard, déposé sur le lieu, errant encore en lui, se fixe, mais pour revenir en vision, devenir vision de ce qui dans le lieu, se fait visible. Se montre. Car il apparaît vite que le visible n'est pas donné d'un coup. Qu'il se découvre en ses formes, ses couleurs, son espace. Et que c'est précisément cela, une vision : voir le visible apparaître, et qu'il n'est pas autre chose que cet apparaître.

Et aussitôt se trouve mise sur un tout autre plan l'œuvre du peintre, du dessinateur, telle qu'elle se prépare et se poursuit, à partir du lieu et du regard qui se fixe sur lui. La vision (l'accès au visible) ne se produirait pas en effet s'il n'y avait ce travail par lequel, à travers toutes les médiations du geste et de la matière picturale, le regard, se retirant du lieu où il s'est posé, se dépose à nouveau sur la toile (la feuille), dont la surface se remplit, selon un ordre, des lois ; surface où « monte » l'image, laquelle représente d'abord cet état nouveau où se rencontre, et progressivement se montre l'apparaître. Le tableau, le dessin, produisent le lieu de la vision. Et si élaborées, si nuancées, comme à l'infini (potentiellement, celui du visible) que soient les formes et les couleurs qui s'y portent, si elles restent limitées, luttant avec cette limite, bordées comme de l'intérieur par la relation nécessaire avec le dehors où s'est déclaré le lieu du visible.

*

L'œuvre fait advenir la vision, et de là tire sa ressemblance. Mais

celle-ci n'est pas une relation d'objet, et encore moins de signe. Elle ne se préoccupe pas avant tout du support ni de la trace. Elle mesure, en son travail même, la distance toujours reprise qui sépare la trace de ce qui est donné dans le dehors. La trace elle-même est un don fait au dehors. C'est le don réciproque qu'elle porte. C'est lui qu'elle représente.

La perception devient l'égal de la représentation, et le travail moins de construire celle-ci que de maintenir à égalité les deux moments qui en constituent les pôles : faire un tableau (un dessin) mais avec ce qui est seulement et pleinement vu ; désigner — mais avec autre chose que des signes — ce qui n'appartient pas, en soi, à l'ordre des signes. Arbres, clairière, taillis, falaise, murs, voûte ou verrière, porte ouverte sur une table chargée de livres ou de fruits immobiles, et leur reflet dans le miroir, sur le même plan, simplement là . Composition-décomposition infinie des lignes, des valeurs, des couleurs qui traversent l'espace, et bougent sur la surface qui s'est faite transparente comme de l'air, palpitante comme par une respiration de l'œil.

Comment penser hors des signes cette transposition du visible ? Comment, en d'autres termes, l'œuvre produite peut-elle être regardée comme le visible, objet du même regard que celui qu'elle porte sur qu'elle a choisi de montrer, n'en étant séparée que par ce regard même, qu'elle transporte sur la toile ou le papier, qu'elle révèle (mais pour le rendre à ce qui en est l'origine) ?

Remonter ou descendre une valeur, resserrer ou diffuser l'espace d'un plan, préciser le centre mouvant, multiple, où s'anime le ruissellement des couleurs, ce sera chercher (car il se dérobe d'abord) un point de surgissement ou de naissance du visible. Omphalos, nœud de formes latentes ou disparaissant, qui permettra que se développent, plus loin, plus haut, jusqu'à l'inatteignable, ses rameaux sans nombre, mais en lui comme retenus, de sorte qu'il ait lieu. Les enchevêtrements compliqués mais respirants forment les indices et les étapes du cheminement qui introduit qui les regarde à un lieu, et aussi à une temporalité : le temps où le visible naît de l'invisible, ou de l'inaperçu, car c'est aussi l'aveuglement – le sommeil du regard – qui est soumis au travail).

Le visible a sa destinée propre, qui est d'être ce qui s'offre au regard,

accompagnant une présence, en son éclat ou son déclin. La peinture ranime sans cesse le regard dans les choses qu'elle découvre visibles. Elle ne saisit pas l'instant du visible, pour l'emporter avec lui, pour en faire, comme le photographe, la substance d'une transposition. Elle s'emploie à montrer sa visibilité, qui est le travail du regard dans ce que l'instant a d'abord d'insaisissable, de changeant. Et c'est la trace de ce travail du regard dans le visible, et comme venant de lui, qu'elle nous fait voir.

La chevelure de branches qui se courbe comme soufflée autour de l'étroite percée du ciel où se montre un toit, sa haute cheminée dans la campagne déserte : c'est l'œil qui en a suivi sans relâche les bifurcations innombrables, les lignes de force et d'évanouissement.

Les passages d'un arbre à l'autre, puis au ciel, soudain à-plat où s'inverse la profondeur, et qui vient envahir de sa couleur claire tout un pan de forêt ; les brisures de la surface chatoyante, les ancrages de l'espace où se forme la stabilité paradoxale de la pierre, du bois – corps nouveaux, extravagants, qui se détachent du front mouvant des rameaux et des branches ; les sentiers à peine perceptibles dans les taillis, ou encore les horizons avec leurs étagements, et le ciel, le ciel impossible, par son bleu plus encore que par ses nuées, tous ces événements de l'apparaître nous invitent aussi à nous approcher d'une masse obscure, qui serait pour ainsi dire, le visible non encore regardé, non assumé par le regard, et à rester devant elle pour que s'ouvre le chemin de la vue.

*

Mais voici parfois que nous sommes arrêtés sur ce qui semble une impasse, point sans couleur ni profondeur (ou de trop de profondeur) d'où il faut revenir, pour repartir à nouveau. Point de résistance au regard analogue à ce lieu si étrange que forme la limite qui sépare des arbres un premier plan d'herbes basses, d'arbustes, où il semble refluer sur la masse plus dense, intériorisant ce qui était libre étendue. Lisière s'arrêtant là où, dans l'entrelacs impénétrable des branches et des feuilles, des teinte et des valeurs, cherchant la consonance et l'évidence, peine la main du visible.

La forêt obscure, au bout du chemin d'herbes, se fait frontière infranchissable. Mais c'est là aussi qu'a lieu la rencontre du visible, comme un don. Un mouvement se fait pour ainsi dire en sens inverse.

Le paysage a envoyé des émissaires, et ils portent l'image.

La couleur manifeste la lumière. Dans un champ d'olivier, par exemple, en été, la lumière écrasante, surnaturelle, du plein midi en été – la chaleur transformée en lumière. Mais au milieu du tableau, vers le bas, ce jeu de tonalités à la frontière du noir, sensation de lumière plutôt que lumière, frémissement d'eau sombre qui bougerait à peine, comme le point de densité supérieure, aux racines, où prend naissance le déploiement de tout l'éclat chromatique dont les variations remplacent la source qui viendrait éclairer du dehors, dresser une scène : cette saisie d'un étoilement sur le noir, puis la succession de tous côtés d'éclats vibrant dans le tissu de leur organisation (parfois immobiles, parfois ruisselants) est mémoire de la source invisible, partout répandue comme une propriété unique du sensible, du visible.

Certains intérieurs, de même, concentrent à des endroits précis du cadre construit par les objets – les portes, les fenêtres, les miroirs, les tables avec leurs fruits, livres, carafes et bouteilles, nappes - ce déploiement de la couleur confrontée à la structuration de l'espace. La couleur en réunit les chemins, dominant la perspective et les plans. Elle les rassemble dans un espace unique, qui n'est pas la surface, mais une vacance, une vacuité sans motifs, où est touché quelque chose comme du temps pur.

*

Ainsi, le sujet de la représentation est le voir. Est-ce pour cela que Jacques Hartmann n'a peint ou dessiné presque aucun visage sinon, dans les autoportraits, le sien ? Encore ce visage, dans le miroir analogue à la feuille blanche, est-il objet de la même démarche que les autres données du visible : choisi pour montrer avant tout un regard, et les yeux, enfin, partout ailleurs effacés, ici intensément tendus, tendus, presque durement, vers ce qu'ils voient.

Regard qui nous fait comprendre autre chose encore. Voir a trait aussi à quelque chose qui se dérobe, ou fait obstacle. Sur la lisière, dans les enchevêtrements de branches de certaines peintures (qui commencent parfois au premier plan du tableau, et l'occupent presque tout entier), ce qui paraît c'est aussi le travail de voir là où le visible est difficile, où il faut chercher longtemps le chemin pour entrer en lui. Mais la

difficulté même, constatée, choisie insiste aussi sur ce qui pourrait être dénié, ou rapporté à la seule volonté subjective du peintre : que le sujet, ce qui est à voir dans le visible, pleinement se donne.

Tout marcheur, tout promeneur aux yeux ouverts sait que c'est le lieu qui impose la vision, et presque l'image.

Voici un groupe d'arbres, un port de branche, un cercle de lumière et de couleur. Nul artiste ne l'a voulu ainsi, et son sens même, son sens plastique, peut longtemps demeurer un mystère, pris d'ailleurs qu'il est avec nous dans le temps, dans le soir qui vient, dans la nécessité de partir, de le laisser à sa vie qui n'est que provisoirement et fugitivement la nôtre. Cependant, avec lui un site s'impose, qui nous arrête, qui force obscurément le regard. Ce fait, pleinement, a lieu. Et peindre la « nature », peindre ce qu'on voit, c'est peindre ce qui s'est ainsi donné au regard, et l'a saisi en se donnant à lui. C'est pour lui rester fidèle que le peintre travaille, longtemps, obstinément, et d'abord sur sa propre perception. Travail intérieur, autant que sur le dehors : car dans le lieu qui se donne, la frontière s'efface.

Encore deux remarques.

L'affect Le regard du peintre doit sans doute composer avec une crainte, issue de la nécessité que le réel (du regard, de la peinture) soit pas identifié seulement par le biais d'un concept, ou d'une idée. Il s'accompagne d'un affect, qui met en mouvement, qui alerte, mais comme tel peut s'accompagner du sentiment d'un danger. Le regard est ce qui garde, sans doute, mais il lui faut compter aussi avec cet autre mouvement par lequel c'est le dehors qui nous regarde. L'affect assumé maintient à nu le réel de ce dehors, dont je ne sais rien d'abord, sinon qu'il est le dehors, ne découvrant en moi que cette surface blanche ou noire, ce miroir vide, que le travail de la main viendra remplir sans l'oublier. Crainte, mais aussi étonnement ou admiration, excitation, désir, l'affect se produit dans le sujet, et l'atteste. C'est aussi l'inclusion du sujet de l'affect dans le regard du dehors qui commande la main. Cette inclusion passe par le temps et sa limite, qui contient la mort ; par la possessivité, qui accompagne le

désir ; enfin, par la nécessité d'objectiver à travers la représentation la part du moi qui se trouve prise dans le renversement, le tournant, du regard. Le signe Le travail de la main sur la toile est-il une transcription ? On a pu le tenir pour une écriture, le dire de nature scripturaire. Mais c'est l'occasion peut-être de préciser ce que cette « écriture », chez un peintre comme Jacques Hartmann peut avoir de différent de ce qui se passe dans la pratique linguistique, à laquelle ce mot fait nécessairement référence, aussi élargie soit son acception : inscription, tracé, graphe.

L'écriture linguistique utilise pleinement des signes. Le travail du visible sur la toile, s'il était de nature scripturaire, reviendrait à traiter le tracé comme un signe, ou élément d'un système signifiant, auquel il faudrait donc attribuer la division la plus simple, celle qui sépare le signifiant et le signifié. Tel trait du crayon signifie une partie de l'arbre du visible ; il en est le signifiant, et celui-ci le signifié, tel qu'il apparaîtra dans son unité finale comme arbre sur le support . Mais ce signifié apparaît alors comme un dire, qui inclut et désigne, en même temps que la référence au visible, une intention ou un programme, des procédures (« inscrites » historiquement), ou encore les traces d'une subjectivité en acte, ce qu'on appelle un style. Quant au signifiant, ce serait l'ensemble constitué par toutes les variations possibles de plusieurs paramètres, sous le nom de dessin, de forme, de couleur, d'espace, de perspective, de plan. Couleur, dessin, selon les deux grands foyers distingués par la tradition, S'agit-il toutefois de signifiants véritables? Il s'est produit dans l'histoire de la peinture un moment où tout signifié préalable a été rejeté, et où l'attention s'est portée sur autre chose, montrant qu'il était possible même de s'abstraire entièrement de la relation à un signifié. Deux objets alors se sont dégagés : l'un qu'on pourrait appeler, gardant le vocabulaire du signe, un signifiant vide, issu de l'abandon des signifiés anciens. Le monochrome en fournit un bon exemple, qui ne se réfère qu'à lui-même, à sa séparation et à sa présence comme séparé, d'où provient la puissance sensible et pour ainsi dire le trouble qui en émane. L'autre, c'est l'invention de signifiés nouveaux — l'inconscient, le désir, l'engagement politique, la communication — qu' alors on découvrira comme actifs déjà dans les signifiés mis au rebut. Toutefois, parmi les signifiés nouveaux (si nous gardons quelques instants encore ce

vocabulaire), il en est un qui échappe à la partition du signe linguistique. Et c'est l'hypothèse même, y compris en son état d'hypothèse, d'une réalité qui lui échappe, et nous serait accessible de quelque manière. Réalité qui, étant hors langage, semble inintelligible d'abord, mais qui a pu devenir à proprement parler le sujet même de la peinture. C'est elle que je nomme le regard, pour rendre compte de la visibilité, en son double mouvement entre ce qui est vu et ce qui se donne à voir. Il s'agit de faire voir le regard, en sa présence commune, et comme le réel traversant le sujet de la peinture au double sens que permet le vocabulaire qui lui est propre.